

Un caso de fragmentación discursiva: los graffiti de Camposancos

Ángel Rodríguez Gallardo
David R. Sousa Fernández¹

Abstract (En/Es)

The graffiti of the ancient Francoist concentration camp of Camposancos (Pontevedra) show an incomplete series of discursive sequences, interesting for the semiotic analysis of the wall writing. We analyze certain peculiar characteristics of these fragmented texts generated in a prison context. For our analysis, we centre especially on the different textual formats, on the presence of several voices in the discourses on the prevalence of the writing of 'me' and on the effects of the passage of time on the conservation of the graffiti. We discuss two facts: the physical loss of the message and how recovering what is not said increases the difficulties of information gathering.

El graffiti del antiguo campo de concentración de Camposancos (Pontevedra) muestra una serie incompleta de secuencias discursivas, interesantes para el análisis semiótico de la escritura mural. En este artículo analizamos ciertas características peculiares de estos textos generados en un contexto represivo. Para nuestro análisis, nos centraremos especialmente en los diferentes formatos textuales, en la presencia de varias voces discursivas, en el predominio de la escritura del 'yo' y en los efectos del paso del tiempo en la conservación del graffiti. Nosotros defendemos dos ideas: la pérdida física del mensaje y el incremento en las dificultades para recuperar informativamente lo no dicho.

.1 Introducción

En este trabajo analizamos la fragmentación discursiva de los graffiti de un campo de concentración franquista que estuvo situado en un colegio de jesuitas en la localidad gallega de Camposancos, en el ayuntamiento de A Guarda. Este campo de concentración se formó en octubre de 1937. Durante la guerra civil española, el ejército franquista habilitó diferentes espacios para acoger a los prisioneros republicanos de los nuevos territorios conquistados, especialmente procedentes del Frente Norte. Muchos presos de Camposancos eran asturianos, cántabros, vascos o catalanes. Como veremos, el origen de los presos dejará huella escrita entre los graffiti. El campo durará hasta el final de la guerra civil y, posteriormente, entre 1939 y 1941 se mantendrá

¹ Universidade de Vigo (Grupo de Investigación *Lingüística Sin Fronteras*).

como prisión. En el campo funcionó un Tribunal Militar, encargado de encausar a los presos con responsabilidades políticas y militares. Muchos prisioneros fueron juzgados y fusilados, otros clasificados y enviados a otros presidios.

Las condiciones de los reclusos eran penosas. El campo estaba pensado para albergar a 850 prisioneros, pero llegó a haber más de 2000, y por el mismo pasaron más de 5000. La vida en reclusión estaba dominada por el miedo, el abatimiento y la incertidumbre, situación que se va a reflejar en los escritos murales de los presos.

Los *graffiti* del antiguo campo de concentración franquista de Camposancos (A Guarda, Pontevedra) muestran una serie incompleta de secuencias discursivas, interesante para el análisis semiótico de la escritura 'mural'. En este trabajo hemos decidido analizar ciertas características peculiares de este discurso fragmentario generado en un contexto de reclusión. Para su análisis, nos centraremos especialmente en los diferentes formatos 'textuales', en la presencia de varias voces discursivas (incluso cronológicamente separadas) y en el predominio de la escritura del 'yo'. Nuestro punto de vista es, básicamente, lingüístico, pero nos apoyamos también en conceptos y herramientas procedentes de otras disciplinas afines para mejorar nuestro análisis general. De la semiótica tomamos la idea del graffiti como una inscripción relacionada con un mensaje o conjunto de mensajes. Como consecuencia de un complejo proceso de comunicación, los graffiti están filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad y comunicativamente violan una prohibición para el respectivo territorio social dentro del cual se manifiestan². Finalmente, de la cultura escrita centrada en el mundo penitenciario nos hemos apropiado de la influencia del contexto en la creación y recreación de un discurso autobiográfico marcado por el sentido del tiempo³.

² Armando SILVA, *Una ciudad imaginada graffiti y expresión urbana*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional, Bogotá, 1986, p. 28 y ss. Hay una edición muy revisada de la obra de Silva publicada en Tercer Mundo editores, 1988.

³ Antonio CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2006, p. 146-153; Cesare LOMBROSO, *Palimsesti del carcere*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1888 [1996]; Stanislaw G. PUGLIESE, *Desperate inscriptions. Graffiti from the Nazi Prison in Rome, 1943-1944*, Glades Rodad, Bordighera Press, 2002; Verónica SIERRA BLAS, «'El último abrazo'. Cartas en capilla de los condenados a muerte (España, 1936-1951)», *Memorias Históricas de España (Siglo XX)*, Fundación Largo Caballero y Universidad de Salamanca, pp. 280-312; A. CASTILLO GÓMEZ (dir.) y Verónica SIERRA BLAS (ed.), *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Ediciones Trea, 2005.

.2 La dimensión fragmentaria

La principal característica del conjunto de graffitis de Camposancos es su dimensión fragmentaria. A pesar de esta condición, creemos que se puede concebir ese conjunto de producción escrita y visual como un todo narrativo o como una ‘escena discursiva o de enunciación’⁴.

Seguiremos la idea de Nietzsche de que cualquier texto se puede contemplar desde una perspectiva narrativa, compuesto de ‘actores y acción’⁵. La hipótesis de la narratividad encaja perfectamente con la práctica de la escritura en los muros de un centro de reclusión. Desde los primeros ingresos de presos en el campo, los prisioneros se vieron dominados por el llamado ‘impulso autobiográfico’, de modo que las manifestaciones escritas en las paredes de Camposancos pueden contemplarse como un relato secuenciado que se inicia con la primera decisión de escribir o dibujar en los muros. La reconstrucción de esa historia escrita por los presos termina por verse como un ‘conflicto narrativo’.

La reconstrucción de las secuencias narrativas de los graffitis de Camposancos no es posible porque sólo hemos logrado recuperar entre un cinco y un diez por ciento del total de graffitis que debieron de existir en los muros del antiguo colegio de Jesuitas. Poseemos un total de cincuenta y tres grupos de graffitis, pero el hecho de que por el campo pasasen más de cinco mil presos nos hace pensar en lo poco que se ha podido recuperar. Además, hemos de pensar que en un graffiti se superponen las ‘voces’ de varios presos, de modo que un solo graffiti reúne a varios locutores, no siempre fáciles de distinguir. Por ello, lo que tenemos es una manifestación de un fragmento narrativo, al modo como ha ocurrido a lo largo de la historia con otros tipos de textos, como los cantares de gesta, que eran la suma de voces diversas. Las paredes de Camposancos reflejan voces diversas de presos anónimos, que dejaron escritos o dibujados secuencias episódicas de sus vidas.

⁴ Dominique MAINGUENEAU, «Problèmes d’ethos», *Pratiques*, 113-114, 2002, pp. 64-65.

⁵ Gonzalo ABRIL, *Análisis crítico de textos visuales*, Madrid, Síntesis, 2007.

.3 Tipología del graffiti de Camposancos

Pese a que un primer acercamiento a los graffiti de Camposancos puede conducirnos a pensar en un discurso ‘caótico y heterogéneo’⁶, en nuestra opinión se pueden establecer varios grupos de objetos textuales o semióticos.

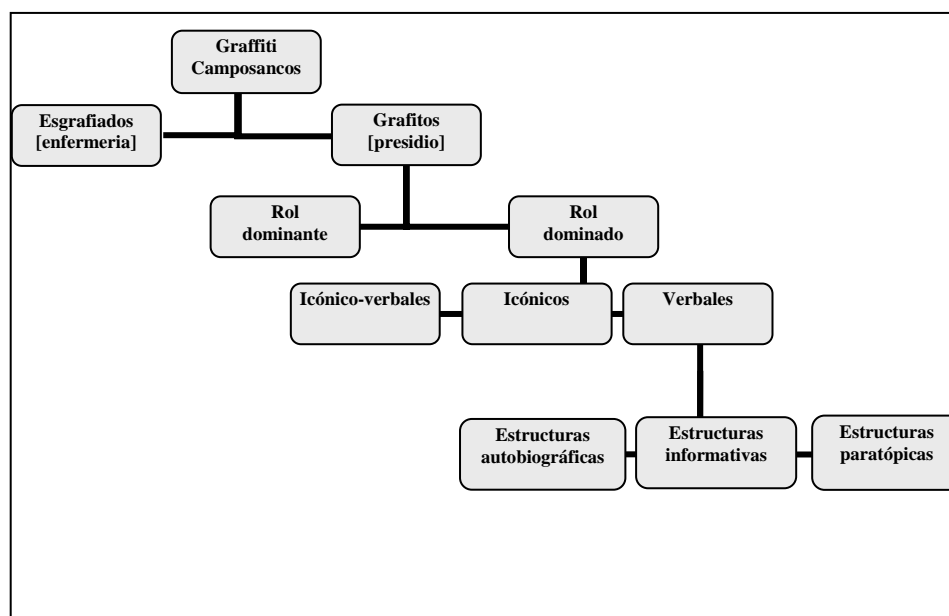
Previamente, dividiremos los graffiti de Camposancos según la técnica empleada. Hay graffiti realizados con lápices, bolígrafos o carbonillos, mientras que otros están esgrafiados, es decir, grabados mediante raspados y hendiduras en la pared. Estos últimos se han conservado exclusivamente en la antigua enfermería del campo.

Una segunda clasificación nos permite dividir los graffiti según el rol de los ‘protagonistas’ o ‘participantes comunicativos’ dentro de lo que hemos llamado ‘conflicto narrativo’ del campo. La pertenencia a un grupo social o el desempeño de una actividad profesional genera manifestaciones discursivas diferentes, condicionadas por ciertas posturas o marcas ideológicas. Esta división nos permite separar los graffiti realizados por los carceleros – militares y falangistas – de los producidos por los presos.

Una tercera clasificación divide los graffiti de los presos en función del sistema de signos empleado. Entre ellos, están los que usan solo signos icónicos, solo verbales o una combinación de ambos, icónico-verbales. Entre los graffiti visuales, se encuentran básicamente dibujos (aviones, yugos y flechas, casas, una escena de guerra), mientras que en los ‘graffiti verbales’ dominan los nombres de lugares, las firmas, los avisos, cartas, un poema, operaciones matemáticas, dedicatorias o declaraciones.

Finalmente, entre los verbales hemos optado por distinguir entre estructuras autobiográficas (porque se escucha la voz o las voces de un preso), estructuras informativas (porque se refieren a acontecimientos internos del presidio) y estructuras paratópicas (porque no se ajustan a las condiciones canónicas del discurso mural).

⁶ Lelia GÁNDARA, «Voces en cautiverio. Un estudio discursivo del graffiti carcelario», en Castillo Gómez, A. y Sierra Blas, V., *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Ediciones Trea, 2005, p. 239.



Dejaremos al margen los numerosos garabatos o dibujos que tienen que ver con formas de paraescritura o ‘textos intermediarios’, que revelan una actividad sin intencionalidad e inconsciente, en todo caso, relacionados con manifestaciones emocionales, dignas de un análisis diferenciado⁷.

.4 Discursos mixtos

Esta heterogeneidad ‘textual’ (visual-verbal) de los graffiti responde a esa concepción ‘mixta’ de los discursos de la que ya había hablado Aristóteles. En los graffiti, se mezclan palabras e imágenes, igual que en las formas multimedia contemporáneas. Pese a las limitaciones, la pared se convirtió en la ‘imprensa de los presos’, en el mejor vehículo de comunicación para expresar sus sentimientos, sus temores, sus ideas, sus pequeñas historias de vida. El muro se convirtió en

⁷ *Ibídem*, pp. 242-243.

un intercambio dialogado de voces distintas y superpuestas, de los presos antiguos, de los que iban llegando, de los que nunca volvieron. No podemos recibir esos graffitis como un único mensaje sino como muchos, entendido esto en un sentido sincrónico pero también diacrónico. Los presos utilizaron la pared para dialogar y para interactuar con lo ya escrito y con lo que iban escribiendo, incluso con lo que podían llegar a escribir. Y lo hicieron con un bagaje de conocimientos previos y de expectativas que nos vemos obligados a reconstruir si queremos extraer el sentido y los fines interpretativos de esta escritura mural⁸, a pesar de la manifiesta ilegibilidad de parte de lo recuperado y de la «presencia silente» de los mensajes perdidos o no recuperados. Pero lo que no está también cuenta para el sentido final, aunque sea como déficit narrativo.

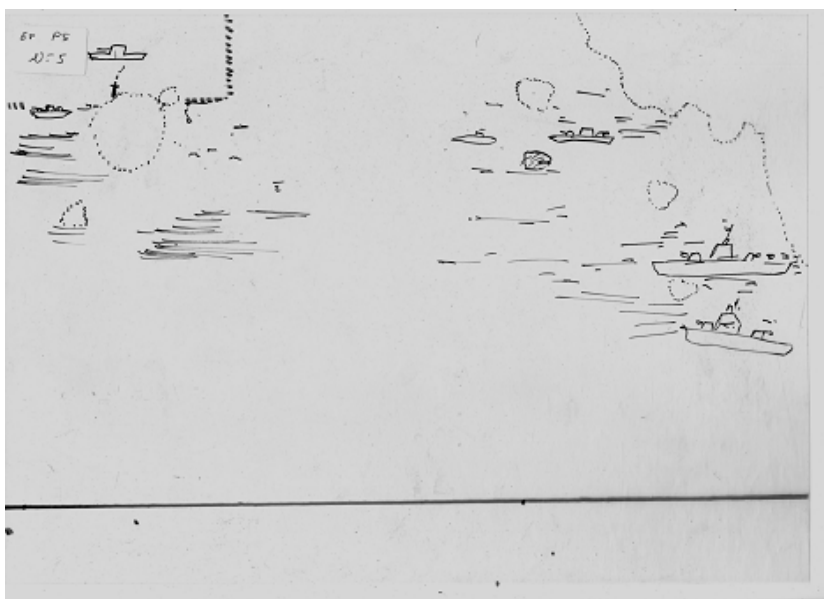
.5 Dibujar la guerra

Los graffitis de Camposancos tienen su origen en la guerra civil española, que es el detonante del ‘conflicto narrativo’. Antes del ‘conflicto bélico’, los presos eran seres humanos que habitaban un país que se quería libre y democrático. Y lo hacían en casas, que aparecen dibujadas de modo simple en las paredes. Son viviendas de trabajadores, con una balconada, dos ventanas y una puerta. Dibujos planos, sin perspectiva, como los seres humanos que las habitaban. Pero son graffitis icónicos que no abundan, porque el pasado ‘lejano, feliz o no bélico’ no parece existir para los prisioneros.

En sus diferentes modalidades la guerra tiene una enorme presencia en las paredes de Camposancos. El conflicto ha estado y sigue estando. Mientras, los presos permanecen en el campo, pero la guerra aparece en su imaginario. Aviones que ascienden y que descienden, aviones que lanzan bombas, todas ellas individualizadas, aviones que se dirigen lateralmente hacia un objetivo, aviones mezclados con nombres y borradores, aviones en primer plano, grandes y rotundos. El avión ejerció un efecto simbólico sobre la población española. Es la primera guerra en la que se utilizan masivamente los aviones de combate. Muchos presos del campo eran asturianos y supieron lo que era sufrir bombardeos aéreos antes de las operaciones terrestres preparadas por los militares rebeldes en el frente del otoño de 1937. También vieron aviones de bombardeo en picado que lanzaban víveres u octavillas con mensajes de ánimo a la población. Lo que vemos dibujado por la mano de los presos es el terrible recuerdo y las consecuencias de la guerra civil en el aire, y también en el mar, porque en algunos ‘textos visuales’ quedan dibujadas algunas de

⁸ Harold GARFINKEL, «Studies on the Routine Grounds of Everyday Activities», en D. Sudnow (ed.), *Studies in Social Interaction*, Nueva York, The Free Press, 1972, p. 2.

las escenas navales que los presos contemplaron o en las que participaron. Por tanto, esos graffitis bélicos en forma de ‘textos visuales’ dotan de sentido a una experiencia personal y colectiva que ha sido vivida y sufrida por los presos. Benjamin señalaba que la narración es un medio para comunicar cualquier experiencia, pero también para actualizarla en el propio acto como experiencia de aquellos que la reciben⁹. En una pequeña comunidad (casi cinco mil presos, de modo no simultáneo), esos graffitis de aviones sobrevolando en el imaginario colectivo funcionaban como forma material de la memoria, como un relato conmemorativo de la causa de su reclusión, que no era otro evento que un enfrentamiento bélico. Incluso un preso dibuja nada más que una casa sobre la que cae una bomba. Quizá ‘su’ casa y ‘su’ bomba, en un ejercicio máximo de singularización de la experiencia propia con el deseo de extenderla a todo el colectivo de presos, que hubo de pasar por situaciones bélicas muy similares.



⁹ Walter BENJAMIN, «El narrador», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991 [1936].

.6 Escribir biografías en las paredes

La mayoría de los graffiti de Camposancos se encuentran en zonas comunes frecuentadas por los presos. Estos estaban hacinados en el interior del antiguo Colegio de Jesuitas. En muchas ocasiones era difícil encontrar un lugar para sentarse o acostarse, por lo que no era fácil que el preso escribiera solo. Estos graffiti en centros concentracionarios tan masificados no tienen exactamente el mismo valor que los producidos en la soledad de una celda. Los presos no estaban jamás solos, por lo que sus graffiti se producían en presencia de otros presos, e, incluso, en presencia de sus vigilantes. Además, la situación por la que atravesaban los presos estimulaba la predisposición a escribir y a dibujar en las paredes. Los presos se encontraban en situación de espera continua. No tener nada que hacer a diario, encontrarse en una situación de abandono absoluto, generaba un escenario de *impasse* casi permanente.

La estancia en el campo de concentración provocó en los presos un sentimiento de enfrentamiento con el lugar físico de reclusión por el significado que tenía para la libertad de su existencia. Al modo como se grafía en los transportes públicos o en ciertos edificios como síntoma de rebelión hacia las instituciones, los presos grafieron en las paredes del Colegio de Jesuitas para oponerse a su injusta reclusión a través de manifestaciones escritas en las paredes. La combinación de un deíctico y un verbo en pasado («*Aquí estuvo...*»), uno de los graffiti autobiográficos más habituales ha de verse como una prueba del paso de los presos por el campo, pero también como una muestra de los muchos que pasaron por él, convirtiéndose en testigos y víctimas del horror¹⁰. Dejar como rastro el nombre era contemplado por los presos como una denuncia por un confinamiento dominado por condiciones infrahumanas. Haber estado allí, haber vivido en aquellas circunstancias los singularizaba. El hecho de que la existencia del campo o su paso por él no haya sido conocido y divulgado hasta época reciente dota a esas manifestaciones escritas simplemente al conjunto de sus nombres en las paredes – de un significado añadido. Esos graffiti no se han leído durante décadas, seguramente porque ese era el destino al que estaban abocados dadas las condiciones históricas por las que atravesó el país con una larga dictadura por el medio.

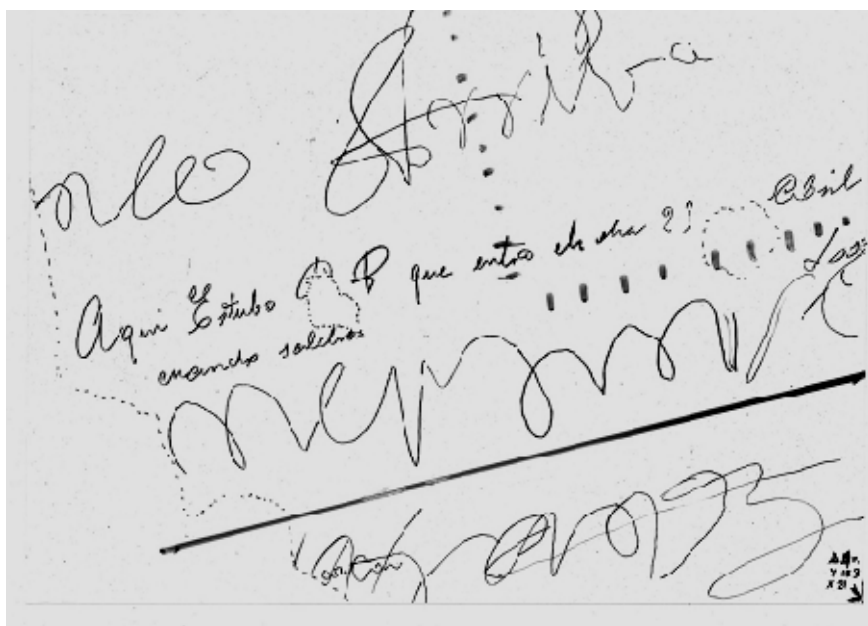
¹⁰ A. CASTILLO GÓMEZ, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de Oro*, op. cit., 2006, p. 146 y ss., recoge la larga tradición de este tipo de graffiti indiciales en la Edad Moderna, que ya aparecían también en periodo medieval, como señalan Angels CASANOVAS I ROMEU y Jordi ROVIRA I PORT, «Documents singulars per a una història de les mentalitats. Graffits medievals i postmedievals de Catalunya», en *Graffits. 6000 anys de llenguatge marginal*, Sabadell, Barcelona, Fundació Caixa Sabadell, 1999, pp. 21 y 24.

Aun careciendo de momento de pruebas empíricas, sospechamos que ese graffiti («Aquí estuvo...») o la simple firma del prisionero debió de ser, con mucho, el más empleado por los presos. En primer lugar, porque muchos de ellos no sabían escribir o lo hacían con muchas dificultades (como veremos por los ejemplos, su competencia escrita presenta muchas disfunciones), ya fueran ellos u otros los autores delegados de esos graffitis. Esta manifestación escrita, deíctico-verbo-nombre o simplemente un nombre, convenía a la condición de ‘escritura apresurada’ propia del graffiti, pero sobre todo al deseo de marcar su territorio¹¹. En general, los graffitis de Camposancos se caracterizan por su simplicidad. Ni los medios para escribir o dibujar eran los ideales, ni el periódico control que ejercían los soldados permitía detenerse en la construcción discursiva de graffitis complejos. Esta es otra razón que explica la fragmentación discursiva que caracterizan a esa escritura.

Suponemos que no todos los presos escribieron en las paredes del campo de concentración, aunque la verdad no costaría nada pensar lo contrario. Los presos no tenían nada que hacer en ese recinto reclusivo. Lo habitual era que estuviesen quince días en el campo y después fuesen fusilados o fuesen clasificados y enviados a otros campos. La presencia y la inminencia de la muerte explican la abundancia de graffitis «Aquí estuvo...», con el nombre del autor como complemento. El deíctico y el verbo en pasado condicionan la interpretación de tan exiguo mensaje: «el que estuvo y ya no está, porque ha marchado o no existe». Los museos de los genocidios del siglo XX están llenos de este sencillo homenaje: un inventario de los nombres de las víctimas. A eso se anticipan ya los presos de Camposancos, a eso se anticipan ya los que escriben en las paredes sin ‘gesto institucionalizador’, sino como un rito de autorepresentación¹², de modo que la permanencia de esos mensajes en la pared sirviese para registrar eternamente al autor del graffiti.

¹¹ L. GÁNDARA, *Graffiti*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, p. 60.

¹² A. SILVA, *Una ciudad imaginada graffiti y expresión urbana*, op. cit, 1988, p. 15.



La guerra funcionaba para los presos como 'conflicto narrativo'. Ellos estaban allí presos a causa de la derrota de su ejército. Esta situación los alejaba de su lugar de procedencia, que en ocasiones aparece grabado en las paredes. Como hubo presos catalanes, leemos entre los graffitis informativos una referencia a *Barcelona*, símbolo de la penúltima resistencia republicana. Como los hubo asturianos, gallegos, cántabros, vascos, valencianos o castellanos, leemos 'Gijón', 'Oviedo', 'Galicia', 'Pontevedra', 'Santander', 'Baracaldo', 'San Sebastián', 'Valencia' o 'Albacete'. La verbalización del lugar de origen funciona también como un mecanismo de abstracción de la situación presente. Pensar en el lugar de origen es pensar en la casa («mi pueblo... que es mi casa», escribe otro preso), en la red de sociabilidad más próxima, en el inicio del camino propio, en el sitio a donde el preso quisiera regresar. Por eso, la abundancia de nombres de presos unidos a su dirección particular. Los lugares de procedencia hubieron de originar cientos de intercambios comunicativos entre los presos, a través de los cuales verbalizaron y visualizaron el significado pragmático de su procedencia en esas circunstancias represivas y conocieron el origen de otros presos a los que unió unas claves identitarias semejantes, como para llegar a constituir una comunidad. En este sentido, un graffiti reproduce claramente esta idea: como fondo, un campesino ara un campo con la ayuda de un burro; como figura, aparece descrita su

identidad con el conjunto de sus datos personales acompañados de la ciclópea imagen de un hombre subido a un carro.

En todo caso, el grueso de graffitis está centrado en el paso por el campo de concentración de Camposancos: son las estructuras autobiográficas. Algunos son simples referencias al ingreso, a la estancia en el campo de concentración o a la salida, si era el caso. Así, se recoge la fecha de entrada en el recinto («José Luis Bau ingresó en este el 27-1-39») o su posterior salida («Y salió el 18 del 5-1939»), consiguiendo que el discurso asuma una condición de marca cronológica, no sólo para el locutor sino también para cualquier alocutario («cuando saldrá», se pregunta un preso a sí mismo que escribe también para los demás). El tiempo de estancia se convierte en una referencia para otros presos que pueden realizar sus propias previsiones en función de sus antecedentes, de otros argumentos vitales y contextuales o de la suerte por la que atraviesan sus compañeros («falleció», se lee en un incompleto graffiti).



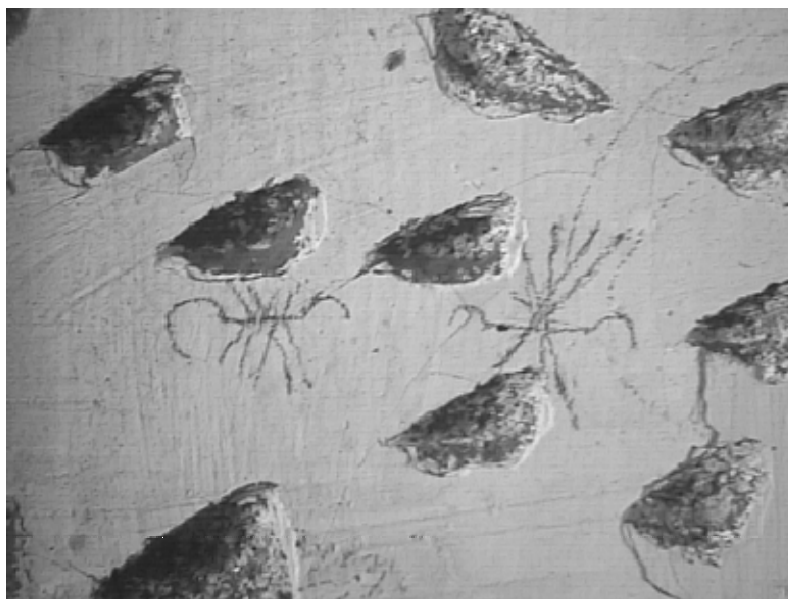
.7 Escribir biografías en las paredes

En su estudio clásico de los años veinte del pasado siglo, Propp clasificó siete personajes básicos en un extenso corpus de cuentos rusos. Entre ellos, eran básicos los ‘héroes’ y los ‘agresores’¹³. Si los presos funcionan como los ‘héroes’, los soldados y los falangistas que controlaban el campo y a sus presos actúan como ‘agresores’. Son los principales sujetos de la fábula representada en las paredes de Camposancos. Héroes y agresores enfrentados en el recinto físico, con funciones obviamente diferentes. Este enfrentamiento explica que los ‘agresores’ recurriesen a la pared para ejercer cierta actividad en relación al eje que ellos narrativamente controlaban: el del *poder*¹⁴. Así, sin ser frecuentes, entre los graffitis conservados el del ‘yugo y las flechas’, símbolo del partido político fundado por José Antonio Primo Rivera, remite en primer lugar a la cultura clásica, y expresamente a Virgilio. El yugo es el símbolo de la cultura agraria y las flechas lo son de la guerra. Ambos símbolos se incorporaron posteriormente a la cultura hispánica de la mano de la fusión de reinos llevada a cabo por los Reyes Católicos, una muestra de la importancia que los mensajes icónicos comenzaron a tener ya a partir del Renacimiento. En cualquier caso, en el texto fragmentario de las paredes de Camposancos el ‘yugo y las flechas’ son las marcas del oponente con el que el ‘héroe’ va a sostener un *pathos* o combate mortal¹⁵. Ese combate se percibe también en la obligación que terminaron por sentir los vigilantes del campo para ocupar parte del territorio mural que se exponía a ser totalmente apropiado por los presos. Así, los vigilantes se intercambiaron avisos («Camaradas de este puesto hacer la guardia con precaución que antes de vosotros guardia la ice yo con todo Corazon. Camarada Doroteo») e incorporaron noticia de su ingreso en el pelotón de soldados a cargo del control del campo («Alfonso Rios ingresa en este pelotón...»).

¹³ Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.

¹⁴ Algirdas Julien GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973.

¹⁵ Northon FRYE, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 246-247.

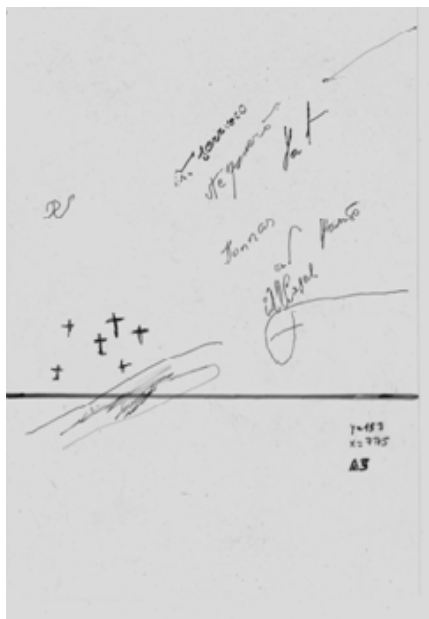


.8 El eje del deseo

Uno de los ejes narrativos más fructíferos en los relatos es el del *deseo*¹⁶, que en el caso de los presos de Camposancos adquiere forma humana (la mujer o la novia a la que se le escribe «te quiero» en los muros) o se idealiza en forma de deseo presente y constante (la salida del campo en libertad: «el día que salga» o «cuando salga», escriben algunos presos en los muros en forma de graffitis parcialmente recuperados). Así, siguiendo el modelo actancial de Greimas, el sujeto narrativo (los presos) con su ayudante (otros presos) se enfrenta a su oponente (los soldados/represores) para intentar conseguir un objeto (la libertad y el reencuentro con los suyos), para lo que un destinador (los militares franquistas) le obliga a realizar una serie de acciones durante su reclusión que lo reintegren en la sociedad (destinatario). Este modelo actancial de Greimas funciona como una estructura de narratividad que subyace de forma estable en muchos discursos, y que resulta válido para defender nuestra hipótesis respecto de los graffitis de Cam-

¹⁶ A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*, op. cit.

posancos. Frente a los graffitis analizados por Gándara¹⁷ en los que hay presente un locutor y un alocutario («Candela: te amo. Fede»), estos de Camposancos carecen habitualmente de destinatario explícito («te quiero. Jonnas»), convirtiéndose el mensaje final («te quiero») y la identidad del autor a través de su firma («Jonnas») en los dos rasgos significativos del enunciado. Como en este tipo de graffitis escritos en muros públicos prima el objetivo de que el destinatario identifique al autor, el hecho de ser escritos en muros privados como en el caso de los graffitis de Camposancos reconduce su sentido. Desaparece mayoritariamente la referencia al destinatario (aun cuando en algunos graffitis encontramos nombres de posibles destinatarias como «Teresa Janer» o «Velén González»), que jamás podrán leer ese mensaje, y se busca un enunciatario posible que, en este caso, no es otro que el colectivo de presos, que asumirá el ‘deseo’ del locutor como propio, reactualizando en sus propios discursos murales ese u otro mensaje parecido o, simplemente, asumiendo ese ‘deseo’ como un elemento componente del conocimiento compartido por la comunidad de presos.



¹⁷ L. GÁNDARA, *Graffiti*, op. cit., p. 61.

.9 Escribir lo cotidiano en la pared

Con todo, en muchos graffitis encontramos productos de las actividades comunes que los presos realizaron durante el periodo carcelario. La mayor parte de ellos se refieren a actividades más o menos intelectuales: escribir cartas o pequeñas dedicatorias, operaciones matemáticas, calendarios, secuencias textuales dirigidas en diferentes tonos a otros presos, algunos dibujos con cierta técnica e, incluso, un poema. Este corpus material conservado en la pared, una mínima representación de lo que en realidad habitualmente producían, permite reconstruir parte de la vida de los presos en el interior de la prisión. Caffarena sostiene que «la lectura y la escritura representan indudablemente para los internos los instrumentos más eficaces para luchar contra el embrutecimiento, para mantener alerta el espíritu crítico y la agilidad mental frente a la dura prueba de la esclerosis carcelaria»¹⁸. Ante la ausencia de libros y las pocas posibilidades para escribir en el interior del campo, la pared ocupó el espacio físico de lugar de pruebas, de borrador y de pizarra, en el cual los presos se ejercitaron en ciertas actividades intelectuales ‘útiles’ para su vida carcelaria. Las operaciones matemáticas, sobre todo sumas, servían para determinar los días de condena que iban cumpliendo, para contabilizar los presos que por allí pasaron o para registrar los que murieron. Estas operaciones sumativas se ayudaban de graffitis-calendarios, «realizados para medir el tiempo», ya que los presos «no debían disponer de ningún otro medio para establecer la duración de su estancia»¹⁹.

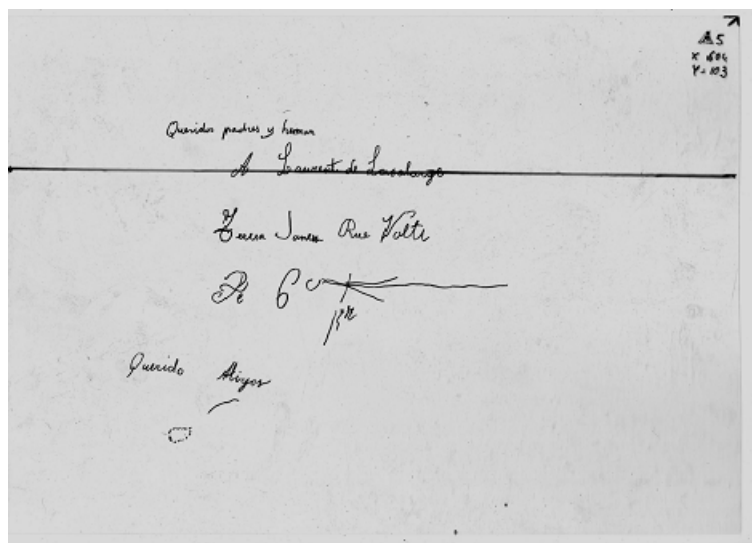
La correspondencia epistolar adquiere una significativa importancia para los presos. «Querido amigo. Me alegraré que al recibo de esta te encuentres bien de salud, bueno yo asta la fecha bien de salud como yo asta la fecha bien sin novedad. Sin mas que ya estoy emcabronao de tanta...», leemos en un borrador-carta conservado entre los graffitis de Camposancos. En el interior de un lugar de reclusión, la carta es el consuelo más grande para ellos, a pesar de que el funcionamiento de la censura con la producción escrita personal del preso se ejerce desde un control riguroso sobre la comunicación real final. Tan o más desquiciante resulta el ejercicio represivo del racionamiento de las comunicaciones con el exterior²⁰. Muchas cartas que los presos escribían en los

¹⁸ Fabio CAFFARENA, «Condenados a escribir. Cartas y recuerdos del establecimiento penitenciario de Finale Ligure (1864-1965)», en Castillo Gómez, A. y Sierra Blas, V., *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Ediciones Trea, 2005, p. 115.

¹⁹ Antonio GONZÁLEZ; Manuel GONZÁLEZ y Núria PINOS, *Els grafits de les Brigades Internacionals de L'església del castell de Castelldefels (1938-1939)*, Diputació de Barcelona, 1996, p. 145.

²⁰ Davide ALBERTARIO, *Un Anno de Carcere: 2557*, Milán: Ufficio dell'Osservatore cattolico, 1900, p. 25; Fabio CAFFARENA, «Condenados a escribir. Cartas y recuerdos del establecimiento penitenciario de Finale Ligure (1864-1965)», *op. cit.*, p. 118.

recintos penitenciarios no se entregaban jamás a sus destinatarios, al considerar las autoridades que el bloqueo epistolar era una forma más de castigar al preso. Como afirma Artières²¹ en su trabajo sobre las prisiones de finales del siglo XIX, se escribió «en los muros de la prisión, en los cuadernos de los reclusos, sobre el propio cuerpo de los detenidos, una novela colectiva cuyos distintos capítulos fueron redactados en paralelo prácticamente en toda Europa». En esa novela, a la que se refiere Artières, los individuos encarcelados «no eran más que los copistas», ya que «el verdadero autor era la propia institución carcelaria» que utilizó una nueva estructura carcelaria para ejercer una nueva vigilancia más rigurosa sobre el preso: «a partir de ahora, lo indispensable es leerlo todo». Por eso, los muros de los campos de concentración y de las celdas funcionan como «pizarras», en las que «el delincuente escribirá su nombre, el de sus cómplices, sus delitos, su vida». Por ello, y siguiendo a Artières, estos graffitis son «como el producto gráfico en que se ha convertido el universo carcelario», de modo que se permite que los presos escriban en ese lugar «al abrigo de la mirada del omnipresente guardián».



²¹ Philippe ARTIÈRES, «La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana», en Castillo Gómez, A. y Sierra Blas, V., *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, Gijón, Ediciones Trea, 2005, p. 136.

Ya Foucault había contemplado el uso que se podía extraer de la escritura personal en los lugares de reclusión aplicando métodos de descripción, objetivación y examen. En las instituciones disciplinarias, la escritura es un mecanismo de aprendizaje y adiestramiento. Para las autoridades penitenciarias ver a los presos escribir en los muros suponía una afirmación de su crimen, de su delito. Es el propio campo de concentración el que consigue generar escritores y producciones escritas 'sistematizadas'. Así, el preso «se convierte en un individuo a quien conocer», investigación que no se ha realizado durante el proceso judicial militar con la cual se habría podido fundamentar mejor la sentencia. Es ahora, como condenado, como el preso adquiere a ojos de las autoridades una concepción novedosa como «delincuente», de modo que queda convertido en un «objeto de saber posible»²². «Aquí purgarás las penas que no tengas», escribe uno de los presos de Camposancos, reconociendo por un lado ese valor de 'purificación' que el régimen franquista ejercía con sus prisioneros y, por otro, la inocencia judicial con la que se autocontemplaban ellos mismos. En otras manifestaciones escritas de los muros, se suceden las dedicatorias («Para un maricón...»), un formato textual próximo a la carta, pero que se caracterizan por un uso perlocutivo de la lengua convirtiendo el texto en un regalo en forma de recuerdo para el interlocutor²³, que, a veces, adoptan un tono en el que la ironía funciona de sustituto de las muestras de afecto («Pola es el borrego...que debajo la copa del mismísimo cielo...»). En cualquier caso, se comprueba que la pared ejercía de pizarra para los presos, y en ella ensayaban en el conocimiento de formatos textuales apropiados para su condición subordinada. Es por eso que las paredes están llenas de inicios epistolares: «Queridos padres y hermanos» o «Queridos higos». Suponemos que estos borradores alguna vez se convirtieron en escritos de papel, otra cosa es que llegasen a su destino. Si no fuese así, los fragmentos de Camposancos son, de momento, la única prueba de que los presos del campo escribieron mucho a sus familias.

.10 El graffiti como expiación

Finalmente, haremos referencia a los dos graffiti recuperados que muestran una mayor sofisticación: uno de ellos es un retrato de perfil con dos rostros superpuestos, el otro es un poema. Como señala Gándara²⁴ al respecto de un graffiti-plegaria con un esgrafiado muy laborioso

²² Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2000 [1975], pp. 254-255.

²³ Á. RODRÍGUEZ GALLARDO, «Una manifestación de escritura cotidiana en español. Las dedicatorias», Vigo, Pontevedra, VIGO, /Hesperia/, 10, 2007, pp. 163-188.

²⁴ L. GÁNDARA, «Voces en cautiverio. Un estudio discursivo del graffiti carcelario», *op. cit.*, p. 247.

encontrado en la cárcel de Caseros de Buenos Aires, «la materialidad de la escritura constituye una parte importante del mensaje», de modo que la complejidad del acabado de esos graffitis remite a un esfuerzo máximo por completar una obra cuya finalización supone una suerte de ‘expiación’.

El primero de esos graffitis manifiesta la imagen-prototipo del preso contemplado por sus compañeros: es un compañero captado en la situación de espera habitual del confinado. El segundo, el poema, es un violento alegato contra la situación de los presos en la España de Franco:

Un día salí de casa/sin saber si volvería/pues una guerra cruel/en España se encendió/Y después de muchas penas/y de mil calamidades/ha los tres años de guerra/ganaron los nacionales./Al acabar la guerra/entre ratas nacionales/otra cruel empezó en campos y cárceles/Esta otra mas tremenda,/y además sin piedad/pues se castiga ha los hombres/con toda la iniquidad/Batallones de castigo/cárceles nacionales/es lo que espera ha la juventud/en una España de ‘Nacionales’.

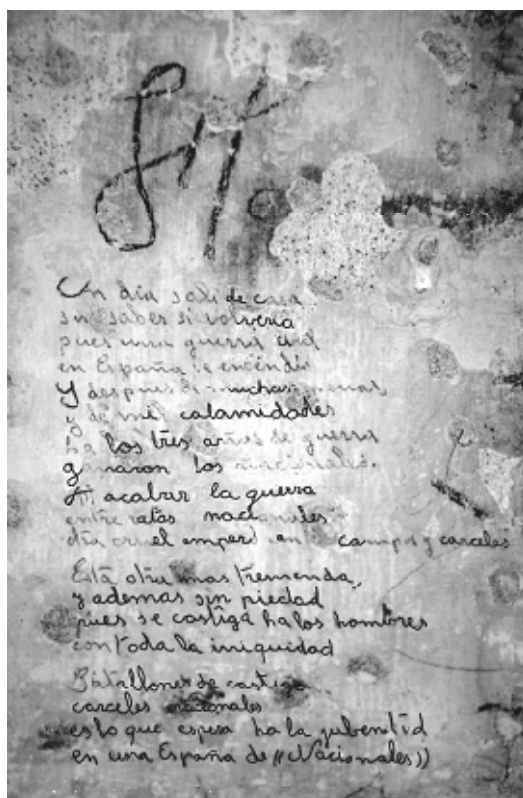
Este graffiti resume algunas de las ideas expuestas a lo largo de esta parte del trabajo. El preso escribe en la pared con conciencia de vivir un viaje a ninguna parte («Un día salí de casa/sin saber si volvería»), hasta que el conflicto («una guerra cruel») confirió a ese viaje un cambio de rumbo inesperado y violento («se encendió»), que provocó un vía crucis vital («después de muchas penas/y de mil calamidades»), que terminó mal para él («ganaron los nacionales»). Pero ese conflicto bélico, como ya más arriba hemos apuntado, no ha acabado, sino que ha empezado otra guerra «cruel en campos y cárceles», «mas tremenda y además sin piedad». Es una guerra basada en el ‘castigo’ para los detenidos a través de ‘batallones’ y ‘cárceles’, porque como señalaba el personaje de don Luis de las *Bicicletas son para el verano* con el fin de la guerra lo que ha llegado es la victoria, eso «es lo que espera ha la juventud/en una España de Nacionales».

Con una deficiente e irregular competencia gráfica, el autor de este imperfecto poema (ver imagen en la página siguiente) apunta las claves por las que se rigió la política de venganza del régimen franquista sobre los vencidos. Es un texto que simula conceder a la pared una aparente condición de máxima libertad para el detenido privado. En realidad, esa aparente libertad formaba parte del engranaje represivo establecido por la institución penitenciaria franquista. Las paredes terminan por convertirse «en un lugar de recogida de datos, pero sobre todo, en un vasto taller de escritura», de modo que «la escritura personal va a reemplazar progresivamente al panóptico como sistema de vigilancia»²⁵.

²⁵ Philippe ARTIÈRES, «La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana», *op. cit.*, p. 139.

Qué mejor vigilancia que supervisar la escritura personal producida por los presos, en la mayor parte de los casos pequeños fragmentos biográficos contemplados con sumo interés por los vigilantes. En un estudio citado por Foucault sobre las cárceles francesas durante el siglo XIX, se revela cómo la institución penitenciaria genera espacios aparentemente libres para escribir, entre ellos los muros de la celda o los cuerpos de los compañeros, pero el control «se ejerce de espaldas a la población penitenciaria durante las visitas, los paseos, las audiencias»²⁶.

De este modo, son los propios prisioneros los que escribiendo en las paredes están levantando registro de su paso por el campo y, así, aportando informes de uso interno para sus vigilantes.



²⁶ *Ibidem*, p. 140.

Pero también para nosotros la lectura y el análisis de un poema completo conservado tras casi setenta años de ser escrito en un muro interno de un campo de concentración presentan una significación añadida. Porque ese esfuerzo por transmitir en unos pocos e intensos versos la historia de un preso como paradigma de la historia de otros muchos presos que coincidieron en aquel centro de reclusión se materializa en un proceso físico que debió de concebirse como un proceso laborioso de escritura sobre la pared durante horas de trabajo, respetando las reglas secuenciales de una estructura poemática más o menos canónica. Tal es la importancia de lo no dicho en este conjunto de graffitis.

.11 Conclusiones

Hemos analizado un corpus de graffiti producido por un conjunto de presos que ocuparon el campo de concentración de Camposancos como un ejemplo de discurso fragmentario, autobiográfico, narrativo y polifónico. Dentro de él hemos distinguido varios tipos de 'textos' en virtud del emisor (vigilante o preso), del código (visual o lingüístico) y de las secuencias textuales (informativas, narrativas o biográficas, epistolares y poéticas). Su heterogeneidad y complejidad revelan lo sofisticado de los mensajes analizados, que están condicionados por el contexto bélico en que se producen o al que se refieren, de modo que la guerra funciona como un caso de 'conflicto narrativo' que gestiona y articula el proceso de comunicación fragmentario al que hemos aludido desde el inicio.

Los mecanismos de expresión de un preso en un campo de concentración sólo pueden exteriorizarse en los muros del edificio, cuya función expresiva lo transforma en un espacio de litigio entre los vigilantes y los reclusos, en un lugar de recuento de escenas de vida o en un territorio en el que se mezclan la esfera del deseo y la esfera del poder. Tanta influencia logra el muro sobre el preso que termina por dejar su rastro en forma de cartas que jamás se entregarán o de denuncias que no se divulgarán. Abducidos por la 'página en blanco' en que se ha ido convirtiendo la pared a ojos del preso, sus vigilantes acabarán leyendo y analizando los mensajes de los prisioneros como una confirmación de los delitos de los que es responsable. La escritura ha pasado de ser, por tanto, un objeto de consumo 'prohibido' que el preso producía a escondidas a un objeto 'protegido' y 'promocionado' que las autoridades están interesadas en estimular. Podríamos hablar de un proceso de captación de un gesto comunicativo que inicialmente estuvo restringido por su carácter subversivo para quedar convertido en una crónica vital y psicológica del interior de un presidio.